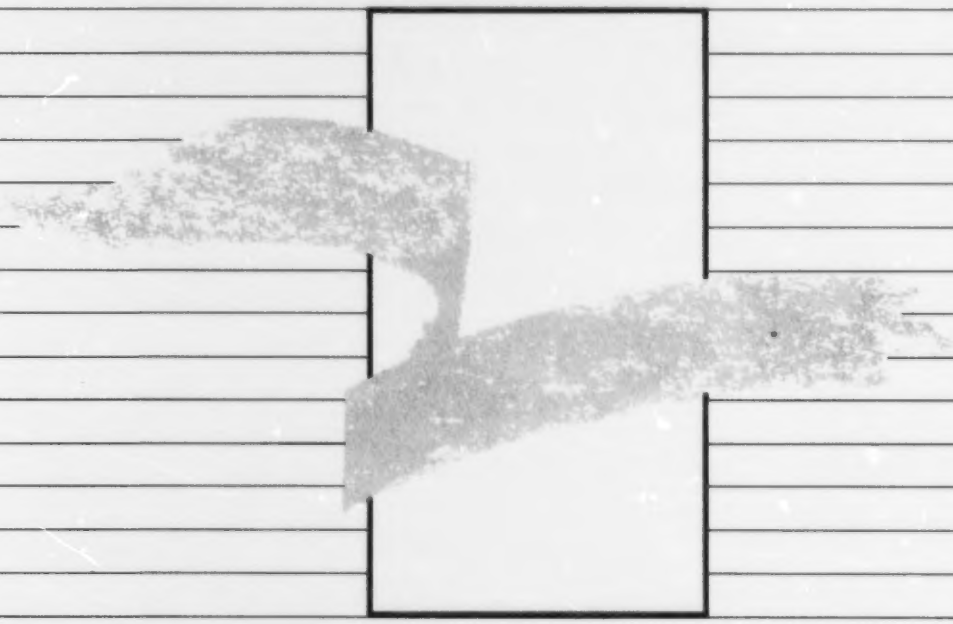
Études



Le scénariste québécois et les coproductions franco-québécoises

Evelyne Saint-Pierre
Avocate

Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Direction des services aux artistes

ISBN: 2-550-18484-X

Dépôt légal: 1er trimestre 1988
Bibliothèque nationale du Québec

© Evelyne Saint-Pierre, 1988

Toute reproduction par quelque procédé que ce soit
est interdite à moins d'autorisation écrite préalable.

Pour toute information ou autorisation, s'adresser à:

Ministère des Affaires culturelles
Direction des communications
225, Grande Allée Est - 3C
Québec (Québec)
G1R 5G5
Tél. (418) 643-2183

La présente recherche, effectuée avec l'aide financière de la Direction des services aux artistes du Ministère, souhaite répondre en partie aux interrogations des auteurs de textes destinées à des productions audiovisuelles. En effet, quantité de questions adressées à la Direction dans ce secteur vise la nature des droits des scénaristes et la négociation de contrats.

L'auteure de La situation contractuelle et économique des scénaristes québécois dans le contexte d'une coproduction franco-québécoise destinée à la télévision est avocate et oeuvre comme conseillère juridique auprès de scénaristes et de la Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDEC).

Les opinions exprimées dans la présente étude sont celles de l'auteure et elles ne lient aucunement le Gouvernement.

Secrétariat à la propriété intellectuelle,
Direction des services aux artistes

Ghislain Roussel

ÉTUDE SUR LA SITUATION CONTRACTUELLE ET ÉCONOMIQUE DES SCÉNARISTES QUÉBÉCOIS DANS LE CONTEXTE D'UNE COPRODUCTION FRANCO-QUÉBÉCOISE DESTINÉE À LA TÉLÉVISION

présentée à la Ministre des Affaires culturelles

agissant par Monsieur Ghislain Roussel

par : Evelyne St-Pierre

Janvier 1988

Mes remerciements les plus sincères à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de cette étude et notamment à, monsieur Jacques Vigoureux, auteur, monsieur Alain Mauge et madame Élizabeth Schlittler de la SACD, monsieur Roland Ladouceur du bureau de Téléfilm à Paris, monsieur André Théberge de la SGC, madame Louise St-Louis de Téléfilm et tous les auteurs qui ont accepté que je prenne connaissance de leur contrat.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	1
Introduction	2
Chapitre I: DU CÔTÉ DE L'HEXAGONE	4
Section A: Situation juridique du scénariste	4
Section B: Situation économique	9
Chapitre II: DU CÔTÉ DU QUÉBEC	11
Section A: Situation juridique du scénariste	11
Section B: Situation économique	14
Chapitre III: Les solutions	17
CONCLUSION	21
BIBLIOGRAPHIE	24
ANNEXE A	28

INTRODUCTION

Depuis 1986, les accords de coproductions officielles France-Québec connaissent une popularité sans précédent.

Au 30 septembre 87 Téléfilm Canada était déjà impliqué dans le financement de six (6) coproductions représentant un budget global de 50 621 498$ et dix autres projets supplémentaires étaient encore à l'étude.[1]

L'impact de la privatisation de la télévision en France, le désir de s'ouvrir les portes du marché américain et du Canada anglais, ne sont pas étrangers à cette boulimie télévisuelle. Sur l'ensemble des projets, téléfilms et séries occupent une place de choix: grille horaire oblige!

Le paysage audio-visuel se transforme; il n'y a plus de frontière et la mise en commun des effectifs humains et financiers permettent la production de projets coûteux cherchant à atteindre un calibre international.

Ce nouveau créneau, qui attire de plus en plus en plus de producteurs, a également transformé le travail de création des scénaristes. Le texte doit satisfaire la volonté des deux producteurs. Le sujet doit s'exporter facilement. Un grand critère chapeaute tous les autres: satisfaire les règles du "télémarketing", lesquelles sont établies entre autres, par les producteurs, distributeurs et commanditaires.

Le scénariste doit donc satisfaire tous ces intervenants. Dans ce contexte, la souplesse est de rigueur et les concessions nombreuses. Certains refusent le prix à payer et d'autres choisissent de se lancer dans l'aventure.

Dans ce dernier cas, le scénariste ne doit surtout pas perdre de vue que ses conditions contractuelles et économiques seront tout aussi influencées par le contexte de la coproduction.

Outre le droit de son pays d'origine, il tiendra compte de celui en vigueur dans le pays du coproducteur. Son contrat devra refléter ce caractère international que l'on désire donner à la coproduction.

Pour faciliter cet objectif, nous comparerons dans les pages qui vont suivre la situation juridique et économique du scénariste québécois avec son homologue français lors d'une production audio-visuelle destinée prioritairement à la télévision. Puis, nous dégagerons certaines règles à suivre pour que la protection des droits du scénariste soit assurée en dehors des frontières de son pays.

CHAPITRE I: DU CÔTÉ DE L'HEXAGONE

A. SITUATION JURIDIQUE DU SCÉNARISTE

La Loi française sur la propriété littéraire et artiste, modifiée par la Loi du 3 juillet 1985 (2) reconnaît le scénariste non seulement comme auteur du scénario mais également comme coauteur de l'oeuvre audio-visuelle basée sur son scénario. Les autres coauteurs sont; l'auteur de l'adaptation, le dialoguiste, le réalisateur ainsi que le compositeur de la musique originale avec ou sans paroles. (art. 14)

Si l'oeuvre est tirée d'un scénario préexistant, ce qui est le cas du "remake", le scénariste originaire est également assimilé aux auteurs de l'oeuvre nouvelle.(art. 14)

Notons immédiatement que le producteur bien qu'il puisse détenir par voie de cession certains droits rattachés à l'oeuvre, ne pourra jamais revendiquer la qualité d'auteur de l'oeuvre à moins qu'il n'ait rempli l'une des fonctions mentionnées ci-dessus.(art. 17)

En plus de cette qualité de coauteur de l'oeuvre audio-visuelle la Loi française établit d'autres règles générales qui avantagent nettement le scénariste lui assurant ainsi un plus grand respect de ses droits. Par exemple:

. *Le contrat de louage d'ouvrage ou de service n'emporte aucune cession de droit d'auteur en faveur du producteur.(art. 1)*

. *Le droit moral de l'auteur est inaliénable et son exercice est transmissible uniquement par voie testamentaire; l'auteur ne peut pas y renoncer (art. 6).*

. *La loi exige que les coauteurs exercent leurs droits d'un commun accord. Si jamais il y avait conflit entre eux, seul le tribunal a le pouvoir de trancher le débat.(art. 10)*

. *Malgré la cession d'exploitation en faveur du producteur la Loi stipule clairement que chacun des coauteurs peut disposer librement de sa contribution personnelle en vue de son exploitation dans un genre différent. Toutefois, cette exploitation ne doit pas porter préjudice à l'exploitation de l'oeuvre commune.(art. 10 et 15)*

. *Enfin, la "copie standard" de l'oeuvre doit s'établir d'un commun accord entre les coauteurs et le producteur.(art. 16)*

A ces règles générales la Loi ajoute tout un chapitre s'appliquant expressement au contrat liant le producteur et l'auteur(3). Ces dispositions assurent un équilibre entre les parties. En fait, nous pourrions même dire que le législateur français a veillé à protéger l'auteur malgré lui.

Par ailleurs, cette protection s'imposait puisqu'en vertu des amendements du 3 juillet 85, le contrat portant sur une oeuvre audio-visuelle emporte une présomption de cession des droits d'exploitation de l'oeuvre en faveur du producteur (art. 63.1).

Cette présomption devait donc s'accompagner de règles strictes afin d'éviter les abus qui n'auraient pas manqué de surgir si d'aventure le législateur avait laissé les créateurs seuls face aux lois du marché.

Voici ce que la Loi mentionne concernant le contrat de l'auteur:

- *Le contrat doit être constaté par écrit; (art. 31)*
- *Chaque droit cédé doit faire l'objet d'une mention distincte. Le domaine d'exploitation doit être délimité dans le temps et territorialement,(art. 31)*

- *Malgré la cession l'auteur conserve toujours son droit de retrait. Toutefois, si le producteur subit un préjudice l'auteur devra l'indemniser. Cette dernière condition limite sérieusement l'exercice de ce droit par l'auteur, (art.32)*

- *La cession accordée par l'auteur peut être totale ou partielle. En contrepartie, l'auteur doit nécessairement participer proportionnellement aux recettes provenant de l'exploitation. La rémunération est due pour chaque mode d'exploitation. Ceci s'applique également à la cession d'exploitation sous une forme non prévisible ou non encore connue; (art. 35, et 63-2)*

- *Le producteur doit rendre compte une fois par an de l'exploitation de l'oeuvre selon chaque mode d'exploitation. Sur demande, il doit fournir la copie des contrats par lesquels il cède à des tiers tout ou partie des droits dont il dispose; (art. 63-3)*

- *Toute utilisation de l'oeuvre non autorisée par l'auteur est illicite. Ceci s'applique à la traduction, l'adaptation ou la reproduction par un art ou un procédé technique quelconque.(art. 31)*

- *La présomption de cession établit par la loi n'emporte pas cession des droits graphiques et théâtraux sur l'oeuvre; (art. 63-1)*

- *Si le producteur fait faillite, l'administrateur est tenu du respect de toutes les obligations du producteur envers les coauteurs. Les auteurs possèdent un droit de premier refus sur l'oeuvre qui fait partie de la faillite sauf si le coproducteur se déclare acquéreur. A ce moment il devient responsable des obligations du producteur;(art. 63-7)*

- *Enfin, lorsque l'entreprise du producteur cesse ses activités depuis plus de trois mois ou qu'il y a faillite, l'auteur peut demander la résiliation de son contrat; (art. 63-7 dernier paragraphe)*

Voilà l'essentiel du cadre légal applicable au scénariste français. Il bénéficie d'une base solide pour entamer ses négociations. Ses droits d'auteur sont bien circonscrits et de plus, le législateur a eu le souci d'établir certaines règles pour le calcul des redevances lorsque le public doit payer un prix d'entrée pour voir l'oeuvre. C'est le cas notamment des cinémas. Le scénariste touche ses redevances sur le prix du billet et non pas sur les recettes du producteur. Toutefois, c'est le producteur qui en assume le paiement.(art. 35, 63-2) Comme la France est dotée d'un système de billetterie informatisée, il est facile de contrôler l'exactitude des paiements.

En matière de télédiffusion toutefois, la pratique diffère. Dans ce cas, le public ne paie pas un prix spécifique pour avoir accès à l'oeuvre. Il devient donc quasiment impossible d'individualiser les redevances à être payées au scénariste par le producteur. Par conséquent, la gestion collective de ce droit d'exploitation ainsi que celui du câble, du satellite, de la vidéocassette demeurent la responsabilité de la Société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD).

B: SITUATION ÉCONOMIQUE

En confiant la gestion de certains droits de son répertoire à la SACD,(4) le scénariste touchera des redevances en contrepartie de l'utilisation de son oeuvre par les télédiffuseurs et ce en plus de sa prime à l'inédit (environ 200$ à 280$ la minute pour un téléfilm ou une série). Notons que la prime à l'inédit demeure acquise au scénariste que l'oeuvre soit produite ou non. De plus, ce paiement s'ajoute aux redevances qui seront payées ultérieurement.

La SACD négocie des ententes avec les télédiffuseurs pour l'utilisation des oeuvres dont elle a la gestion. Ces ententes établissent un montant forfaitaire représentant un nombre X d'heures de diffusion des oeuvres faisant partie du répertoire de la SACD. Le télédiffuseur doit alors fournir un relevé des oeuvres diffusées, l'heure de diffusion et autres renseignements utiles à la SACD.

Les redevances qui seront versées aux auteurs seront établies en fonction de différents critères tels que; le diffuseur, l'heure de diffusion, le genre d'oeuvre audio-visuelle (série, téléfilm, film...). Ainsi, par exemple, une série diffusée à une heure de grande écoute sur TF1 peut représenter jusqu'à 380$ la minute.

Étant donné que la SACD possède des ententes un peu partout dans le monde, incluant le Québec, le scénariste français est assuré de toucher ses redevances peu importe le pays où est diffusée l'oeuvre. D'ailleurs, rien n'empêche de prévoir au contrat que les redevances seront payables par le producteur lorsqu'il n'existe aucune entente liant l'utilisateur et la SACD.

Enfin, puisque le producteur est tenu de fournir un relevé d'exploitation, l'auteur et la SACD peuvent contrôler l'activité économique de l'oeuvre.

Finalement, il faut noter que depuis les modifications apportées en 1985, la SACD a déjà conclu des ententes visant le câble et le satellite. Elle perçoit également une redevance sur les vidéogrammes ou phonogrammes. Cette redevance est payable par le fabricant ou l'importateur des supports d'enregistrement. C'est ce que l'on appelle en France la rémunération pour "copie privée".(art. 31, et 55 de la Loi du 3 juillet 85)

En résumé, le scénariste français travaillant à une coproduction a tout avantage à être régi par la loi de son pays, laquelle s'applique à tous sans distinction.

Comme nous le verrons dans les pages qui vont suivre une toute autre réalité s'offre au scénariste québécois.

CHAPITRE II: DU CÔTÉ DU QUÉBEC

A. SITUATION JURIDIQUE DU SCÉNARISTE

Contrairement à la loi française, la Loi canadienne sur le droit d'auteur (5) ne prévoit aucune règle spécifique concernant les relations contractuelles entre les créateurs et producteurs d'oeuvres audio-visuelles. De plus, la Loi étant silencieuse quant à la qualité d'auteur de cette catégorie d'oeuvre, ce titre est généralement attribué aux producteurs grâce aux contrats de louage de service ou de cession totale que ces derniers offrent aux créateurs.

Par le biais du contrat de louage de service, l'employeur, en vertu de la Loi, devient auteur de l'oeuvre exécutée à l'intérieur dudit contrat (6). Cette pratique contractuelle s'est développée dans notre industrie sous l'influence américaine où le producteur détient légalement tous les droits sur les oeuvres audio-visuelles qu'il produit (7).

Toutefois, ce silence de la Loi concernant la qualité d'auteur d'une oeuvre audio-visuelle ne devrait pas priver le scénariste de ses droits sur son scénario. Malheureusement, peu de gens font cette distinction entre les droits de l'auteur sur son scénario et ceux du producteur sur l'oeuvre audio-visuelle. Il s'agit pourtant de deux oeuvres bénéficiant distinctement de la protection de la Loi. Idéalement, le scénariste ne devrait accorder au producteur que les droits nécessaires à la production et à l'exploitation de l'oeuvre basée sur son scénario.

Depuis les cinq dernières années, il a été possible de constater une diminution des contrats de louage de service au profit des contrats de droit d'auteur. Toutefois, une lecture attentive de ces derniers démontre qu'ils ne diffèrent pas réellement du traditionnel louage de service. En effet, le scénariste cède souvent tous ses droits au producteur sans contrepartie équitable. Certains vont même jusqu'à renoncer à leur droit moral sur leurs oeuvres. Cette pratique n'est pas interdite en vertu de la loi actuelle sur le droit d'auteur et les modifications que le gouvernement canadien s'apprête à y apporter autoriseront expressément la renonciation au droit moral par un auteur (8). En France, une telle renonciation serait carrément illégale (9).

Une cession totale accompagnée d'une renonciation au droit moral revient à dire que l'on peut dénaturer l'oeuvre d'un auteur en toute quiétude sans que celui-ci ne puisse y redire quoi que ce soit. Il est également possible d'évincer l'auteur du projet, réécrire son scénario, en faire toute sorte d'adaptation (littéraire, théâtrale ...) sans avoir à obtenir son autorisation ni à lui verser de redevances.

Et pourtant, en vertu de notre <u>Loi sur le droit d'auteur,</u> le scénariste est titulaire des droits d'auteur sur son scénario. Elle lui accorde tout le pouvoir nécessaire pour négocier l'utilisation de son oeuvre (10). Quant à la cession ou licence exclusive qui sera négociée, la loi ne pose que deux exigences; qu'elle soit écrite et signée.(11)

Tous les autres aspects relèvent de la négociation privée. Ce silence de la Loi, l'absence d'entente collective dans le secteur privé de la production ainsi que l'ignorance des questions propres au droit d'auteur placent le scénariste dans une position de faiblesse. Le contrat sera plus ou moins avantageux selon la force de négociation de ce dernier.

Généralement nous retrouvons trois grands types de contrats:

1. *Le contrat de droit d'auteur où l'on cède tous les droits à perpétuité moyennant le paiement d'un montant forfaitaire.*

2. *Le contrat de louage de service en vertu duquel l'employeur devient l'auteur de l'oeuvre réalisée. La contrepartie est généralement payée sous forme de cachet ou de salaire.*

3. *Le contrat de droit d'auteur où l'on distingue clairement les droits inhérents au scénario de ceux rattachés à l'oeuvre audio-visuelle.*
   Chacun des droits accordés fait l'objet d'une rémunération minimale à laquelle viennent s'ajouter les redevances qui seront versées en fonction de l'exploitation effectuée par le producteur.

B: SITUATION ÉCONOMIQUE

A l'instar des questions visant les droits d'utilisation du scénario, tout l'aspect financier des négociations est laissé à la discrétion des parties. Le scénariste peut établir son cachet en fonction du coût de production (convention ACTRA pour la production anglophone)(12) ou selon les grilles déjà établies avec les réseaux de télévision (conventions SARDeC/Radio-Canada, SARDeC/Radio-Québec).

Dans la meilleure des hypothèses, ce cachet représente un minimum garanti et normalement, si la production se rend à terme, le scénariste touchera des redevances en fonction de l'exploitation de l'oeuvre audio-visuelle.

Comme il n'existe pas de société québecoise responsable de la gestion collective des droits d'auteur dans le domaine de l'audio-visuel, le versement desdites redevances est assumé par le productueur. Toutefois, via la Société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD) de France qui a un bureau à Montréal, un scénariste québécois pourra participer aux forfaits de diffusion européens et à ceux négociés par la SACD ici même au Québec.

Pour bénéficier de ces forfaits le scénariste doit adhérer à la SACD et inclure dans son contrat une clause dite de "réserve de rémunération". En d'autres mots cette clause autorise le scénariste à toucher les redevances qui sont perçues en son nom par des sociétés d'auteurs en vertu d'ententes intervenues auprès des utilisateurs (ex: les diffuseurs).

Lorsque la clause n'est pas limitée aux pays européens, la SACD versera la part de redevances qui revient au scénariste à même les forfaits qu'elle négocie auprès des diffuseurs canadiens d'émissions de langue française (Télé Métropole, Radio-Canada, Télévision Quatre-Saisons, Radio-Québec et TV-Ontario). Notons qu'actuellement ces forfaits ne sont pas très élevés (environ 25$/minute) et n'équivalent pas le tarif minutaire payé par TF1 pour une série.

Dans la plupart des cas, nous pouvons constater que cette "réserve de rémunération" pour les forfaits européens se négocie assez facilement. Toutefois, certaines contestations surgissent lorsqu'il s'agit d'en étendre la portée au Canada.

Si la clause s'applique au Canada et que la SACD détient la majorité du répertoire produit dans le privé, elle négociera des forfaits de diffusion de plus en plus élevés. Inutile de dire que les diffuseurs sont réticents face à cette éventualité, puisqu'en vertu des ententes qu'ils négocient avec les producteurs privés, ils exigent que les diffusions soient libres de tout droit. Habituellement, ils obtiennent une ou deux diffusions sur leurs ondes en contrepartie de leur investissement dans la production.

Malgré la réticence des diffuseurs, la possibilité de percevoir des droits de diffusion auprès d'eux commence à faire son chemin. Que les redevances soient payables par les utilisateurs séduit de plus en plus de producteurs. Ils espèrent ainsi faire diminuer les cachets d'écriture. Plus l'auteur aura de garantie de toucher des redevances moins il sera enclin à négocier un cachet d'écriture élevé. Toutefois, cela reste à vérifier car, étant donné que bien peu de projets se rendent en production, l'auteur cherchera à se garantir un minimum décent pour l'écriture de son oeuvre.

Comment rester insensible à l'argument de la solidité financière des utilisateurs comparée à celle des producteurs ainsi qu'à leur responsabilité face aux créateurs des oeuvres qu'ils utilisent? Par le truchement de la production privée certains diffuseurs se sont départis de cette responsabilité face aux auteurs.

Par exemple, un auteur qui écrit directement pour un diffuseur où il existe une entente SARDeC touchera un cachet minimum donnant droit à une diffusion. Toute autre utilisation de son texte est conditionnelle au paiement d'une redevance préalablement établie dans l'entente et/ou à son autorisation écrite.

Or, un auteur qui écrit un texte produit dans le secteur privé n'aura souvent droit qu'à l'équivalent du cachet minimum prévu à l'entente. En contrepartie duquel il aura cédé tous ses droits d'exploitation au producteur.

Ce qui serait jugé inacceptable en vertu d'une entente signée entre le diffuseur et la SARDeC devient la règle dans le privé. Ainsi, il se libère totalement de ses responsabilités envers des auteurs qui ont pourtant contribué au succès de ses cotes d'écoute. Donc, le désir de faire assumer une partie des responsabilités financières par les diffuseurs semble retenir l'attention des créateurs et des producteurs.

CHAPÎTRE III: LES SOLUTIONS

Alors que le scénariste français bénéficie d'une loi respectueuse de ses droits, de pratiques contractuelles statutaires, d'un système efficace de gestion et de perception de ses droits, le scénariste québécois de langue française est laissé à lui-même face aux lois draconiennes de l'industrie audio-visuelle. Toutes les tentatives à l'effet d'obtenir des statistiques sur la moyenne des cachets payés aux scénaristes pour les oeuvres destinées prioritairement à la télévision sont demeurées vaines. Les contrats étant privés nous n'avons pu y avoir accès et ce, malgré le fait que l'anomymat aurait pu être respecté. Les quelques chiffres obtenus directement des scénaristes démontrent que tout est possible: pour le même type de série on retrouve des cachets allant de 1 500$ à 12 000$ l'émission. Les accords de coproductions Canada-France ne prévoient malheureusement rien pour la protection des droits des créateurs. Ces ententes favorisent la mise en commun des investissements, facilitent l'application des lois fiscales et douanières tout en évitant de s'immiscer dans les relations contractuelles entre producteurs et créateurs. (voir annexe A)

Pourtant, lors d'un colloque sur les coproductions TV Franco-Québécoises tenu à la Déléguation générale du Québec à Paris en avril 87, les producteurs ont discuté entre autres, de la standardisation des procédures (contrats type, budgets type) dans les relations entre coproducteurs (13). Lorsqu'ils pensent à uniformiser les relations contractuelles des coproducteurs, les gouvernements qui gèrent les accords de coproductions devraient également veiller à la protection des créateurs qui sont à la base de ces projets audacieux. Idéalement, le pays d'origine du scénariste ne devrait pas affecter l'étendue de ses droits.

Mais en attendant une telle initiative des gouvernements responsables et malgré que notre Loi sur le droit d'auteur soit inadéquate sous bien des aspects, le scénariste doit être vigilant dans ses négociations. Voici quelques règles de base à retenir:

1. *Toujours bien distinguer les droits inhérents au scénario de ceux rattachés à l'oeuvre audio-visuelle;*

a) *scénario:*

- *l'adaptation cinématographique c'est-à-dire le droit de produire l'oeuvre audio-visuelle originale.*

- *l'adaptation littéraire (l'édition)*

- *l'adaptation théâtrale*

- *le droit d'en faire une série basée sur les mêmes personnages.*

- *le droit de commercialiser des produits inspirés ou tirés du scénario*

- *le droit de traduction etc....*

b) *l'oeuvre audio-visuelle:*

- *le droit d'exploitation par télédiffusion, cablôdistribution, satellite, distribution en salles, avec ou sans limite de territoire et de temps .*

- *le droit de doubler, sous-titrer la production*

- *le droit de reproduction et d'exploitation sous forme de vidéocassettes, vidéodisques etc...*

2. *Chacun des droits accordés au producteur doit faire l'objet d'une rémunération distincte. Par exemple, les redevances payées en contrepartie des droits d'édition seront nécessairement distinctes de celles versées en contrepartie des droits de télédiffusion.*

3. *Prévoir le droit aux redevances perçues au nom du scénariste par des sociétés d'auteur.*

Bien d'autres aspects doivent également apparaître au contrat tels que, cachet de base garanti, délais de livraison, crédit au générique, rétrocession des droits accordés si l'oeuvre n'est pas produite dans un délai déterminé, etc.

La loi canadienne étant silencieuse quant au contenu du contrat d'un scénariste, rien n'empêche celui-ci de s'inspirer de la loi française sur le droit d'auteur ainsi que des règles contractuelles prévues au code civil du Québec lors de ses négociations. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des coproductions Québec-France où le contrat doit trouver application tant ici qu'en France.

Bien entendu, nous sommes conscients de la complexité de toutes ces questions et que la solution idéale serait une entente collective régissant les conditions minimales du contrat de scénarisation. Grâce à la Loi 90 nouvellement adoptée par le gouvernement du Québec (14), la Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDeC) pourra enfin essayer de faire débloquer ce dossier. En vertu de cette Loi, les producteurs privés auront une obligation légale de négocier avec l'association d'auteurs reconnue par la "Commission de reconnaissance".

En plus d'une entente collective, l'utilité d'une société de gestion et de perception se fait de plus en plus sentir. D'autant plus que les prochaines modifications à la Loi sur le droit d'auteur créeront fort probablement de nouveaux droits nécessitant une gestion collective (câblodistribution, satellite). Ces droits de retransmission devront respecter le paragraphe 2006 de l'Accord de libre-échange entre le Canada et les États-Unis. Ce paragraphe prévoit, en effet, que la législation sur le droit d'auteur de chaque partie "disposera que le titulaire d'un droit d'auteur a droit à une rémunération pour toute retransmission au public d'un programme..." (15).

Aussi paradoxale que cela puisse paraître ce sera l'Accord de libre-échange qui procurera enfin aux auteurs canadiens des droits qu'ils réclament depuis déjà longtemps.

Mais avant même la réalisation, de ces solutions à caractère collectif, les scénaristes doivent se prendre en mains et faire preuve de prudence et de prévention.

CONCLUSION:

Malgré la situation peu enviable des scénaristes québécois comparativement à celle de leurs homologues français, nous pouvons toutefois croire en un avenir plus serein. La Loi 90 entre autres, devrait faire débloquer les négociations avec les producteurs privés. Une fois cette entente conclue bien des problèmes disparaîtront:

- *uniformatisation des conditions inhérentes aux contrats de scénarisation;*

- *Des cachets décents favorisant la création;*

- *Harmonisation des relations entre producteurs et créateurs etc..*

Du côté du gouvernement fédéral, espérons que l'exemple du Québec saura porter fruit et que les prochaines modifications à la Loi sur le droit d'auteur solutionneront les écueils actuels en audio-visuel et ce, à l'avantage des auteurs. Mais en attendant, le Gouvernement canadien pourrait toujours faire un geste en faveur des auteurs via les ententes officielles de coproduction.

Toutefois, malgré tous ces beaux projets à plus ou moins long terme, il y a une chose qu'il ne faut surtout pas perdre de vue: la volonté des scénaristes d'améliorer leur sort. Tant qu'ils ne seront pas convaincus et ne feront pas preuve de solidarité, aucun dossier n'avancera de façon significative.

D'ailleurs cet appel à la solidarité va au-delà des questions d'ordre juridique ou économique. C'est tout le statut professionnel des auteurs qui en dépend et ce, tant au Québec qu'en France.

Aujourd'hui, les producteurs ne recherchent qu'une chose; à savoir un produit à saveur internationale et facilement "commercialisable" sur le marché américain: un peu de France ici, un peu de Québec là, le tout épicé à "l'américaine" pour obtenir, au bout du compte, un produit qui ne ressemble à rien. Ils adaptent tout au goût du client.

L'auteur ressemble davantage à un exécutant qu'à un créateur. Il doit se plier au goût de tous les intervenants: coproducteurs, distributeurs, commanditaires, investisseurs publics ou privés. S'il refuse, et bien ils s'arrangent pour trouver quelqu'un de plus souple... Selon les témoignages que nous avons recueillis ce climat infernal en a rendu plusieurs malheureux.

Alors qu'ici on tente d'imposer le modèle d'écriture à l'américaine, les auteurs américains réclament à hauts cris des "créative rights". Chez ces derniers, le mot d'ordre est lancé: "Rétablir les oeuvres d'auteurs" et empêcher que le métier d'auteur cède le pas à celui de "typist" (16).

Enfin, le nombre toujours croissant de coproductions France-Québec de <u>langue anglaise</u> est alarmant. Si cette tendance se poursuit, nos auteurs devront se recycler comme traducteur. Ceci est également vrai pour nos productions nationales qui se réalisent de plus en plus en anglais. La raison en est fort simple: les marchés américain et canadien-anglais ne tolèrent pas les versions doublées. Il faut répondre aux goûts d'une clientèle convoitée parce que payante.

Ce phénomène soulève une vive inquiétude. Que deviendront les oeuvres d'auteur telles que : l'Héritage, le Parc des Braves etc... A l'heure des beaux discours sur la francophonie, un geste des gouvernants s'impose (17). Une attention particulière à la presse écrite française, dévoile que là-bas on craint aussi le pire. Jean-Paul Dubois écrivait dans "Le Nouvel Observateur" du 23 octobre 87: "Nous avions, il y a peu, la meilleure télévision du monde. Aujourd'hui, devant le défilé consternant des images qu'on nous propose sur la plupart des chaînes un seul sentiment: la honte" (18).

Le phénomène récent du "sponsoring" (les commanditaires qui financent et conséquemment interviennent de plus en plus dans le contenu de la grille horaire) a fait réagir les auteurs français et certains d 'entre eux s'opposent à ce que l'on dénature leurs oeuvres par des coupures publicitaires lors de la diffusion. Bien entendu, l'exercice de ce droit moral ne va pas sans heurt et il arrive que l'on préfère retirer l'oeuvre de la grille horaire plutôt que de se plier aux exigences de l'auteur (19).

En France ou au Québec, l'amélioration de la situation juridique et économique des scénaristes passe nécessairement par un rétablissement de leur statut professionnel. Avant que la honte ne s'abaisse sur l'industrie audio-visuelle d'ici, il est plus que temps de réagir.

BIBLIOGRAPHIE

1. *TÉLÉFILM CANADA. Coproductions avec la France au 30 septembre 1987. 23 pages.*

2. *Loi no. 57-298 sur la propriété littéraire et artistique du 11 mars 1957 modifiée et complétée par la Loi no. 05-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audio-visuelle.*

3. *Loi no. 85-660 du 3 juillet 85. Chapitre III. Du contrat de production audio-visuelle, art. 63-1 à 63-7.*

4. *SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES. Statuts et règlements général, Paris, 1987. 24 pages.*

5. *S.R.C 1970 c. C-30.*

6. *Ibid, article 12 paragraphe (3).*

7. *Copyright revision ACT of 1976, Title 17 of the U.S. Code section 101.*

8. *Projet de Loi C-60 corrigé par le projet de Loi C-60-bis, 11 décembre 1987, article 12.*

9. *La Loi no 57-298 sur la propriété littéraire et artistique, article 6.*

10. *S.R.C., 1970 c. C-30. Article 3.*

11. *Id., article 12 paragraphe (4).*

12. *ACTRA/Independent producer agreement.*

13. *CINÉMA DE FRANCE. "Colloque sur les coproductions TV Franco Québécoises". Le film français, no. 2137, 17 avril 1987, p.18.*

14. *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma L.R.Q., 1987, c. 72.*

15. *AFFAIRES EXTÉRIEURES CANADA. Accord de Libre-échange entre le Canada et les États-Unis. 1987, paragraphe 2006, p. 303.*

16. *FROHMAN, Mel. "The writer's Vision", WGA/west newsletter, August 1987, p.29.*

17 *ROY, Mario. "Francophonie: briser le déséquilibre de la connaissance, affronter la concurrence, créer un espace culturel global". La Presse, Montréal, samedi 29 août 1987, cahier F, p.4.*

18. *DUBOIS, Jean-Paul. "RegretsT.V.: "Le temps de feuilles mortes". Le Nouvel Observateur, 23 octobre 1987, p.52.*

19. *CHRONIQUES. "France: Remous dans le PAF". FILMéchange, no. 39 1987, p. 68.*

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

1. BOUCHER, Philippe. "Journal d'un amateur". Le Monde samedi, 12 septembre 1987, p. 20.

2. BRUNET, Gilbert. "Réciprocité obligatoire". La Presse. Samedi 29 août 1987, cahier A p. 1.

3. DÉLÉGATION GÉNÉRALE DU QUÉBEC. Les ministres français et québécois, M. François Lessard et Mme Lise Bacon, veulent intensifier la coopération culturelle entre la France et la Québec. Communiqué de Presse, Paris 3 février 1987.

4. DUMAS, Roland. La propriété littéraire et artistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 446 p.

5. GAY, Pierre-Angel. "Le marché des programmes de télévision: L'Europe premier acheteur mondial". Le Monde. Samedi, 17 octobre 1987, p.22.

6. KEREVER, André. "Les oeuvres audiovisuelles dans la loi française du 3 juillet 1985". Le droit d'auteur, OMPI, nos 7-8 juillet-août 1987. p. 251 à 258.

7. MAUGE, Alain. "Rapports entre sociétés d'auteurs et producteurs" CISAC, septembre 1987.

8. MIHAIL, Roland. "Télés: le manège aux millions". Le Point, no 781, 7 septembre 1987 p. 42-43.

9. TÉLÉFILM CANADA. Pour nos amis européens: Petit Guide du cinéma et de la télévision au Québec, 14 avril 1987.

10. THEVENET, René. " Selon la cour d'Appel de Bordeaux, pas d'apport de droits pour le sociétés d'auteurs". FILMéchange, no. 37-1987-1, p.41.

11. YOU, Didier. "Le conseil d'état confirme la concession de "La 5" et la prive de cinéma", FILMéchange no. 34, 1986-2, p.70 - 79.

ANNEXE A

ACCORD SUR LES RELATIONS DANS LE DOMAINE DE LA TÉLÉVISION ENTRE LE GOUVERNEMENT DU CANADA ET LE GOUVERNEMENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

Paris, le 11 juillet 1983

En vigueur le 11 juillet 1983.

ACCORD SUR LES RELATIONS DANS LE DOMAINE DE LA TELEVISION ENTRE LE GOUVERNEMENT DU CANADA ET LE GOUVERNEMENT DE LA REPUBLIQUE FRANCAISE

Le Gouvernement du Canada et le Gouvernement de la République Française,

Estimant souhaitable d'établir pour l'ensemble des relations entre le Canada et la France dans le domaine de la télévision un cadre comparable à celui agréé dans le domaine des relations cinématographiques,

Désireux d'encourager et de développer les oeuvres de coproduction télévisées de qualité entre le Canada et la France,

Désireux de favoriser et de développer par tous les moyens, la distribution dans chaque pays des programmes en provenance de l'autre pays,

Sont convenus de ce qui suit:

ARTICLE I

Le présent Accord régit les coproductions entre le Canada et la France dans le domaine de la télévision menées conformément aux dispositions ci-dessous.

Il s'applique aux oeuvres audiovisuelles télévisées de toute nature, y compris les oeuvres de longue durée tirées de séries de télévision, quel que soit le procédé de fixation, de diffusion ou de distribution.

ARTICLE II

Pour être admises au bénéfice de la coproduction, les oeuvres de télévision doivent répondre aux conditions suivantes:

(a) Etre entreprises par des producteurs ayant une bonne organisation technique et financière et une expérience professionnelle reconnue;

(b) Etre tournée en studio dans l'un ou l'autre des deux pays coproducteurs. Toutefois, le tournage en décors naturels, extérieurs ou intérieurs dans un pays qui ne participe pas à la coproduction peut être autorisé si le scénario ou l'action du programme l'exige et si des techniciens des deux pays coproducteurs participent au tournage;

(c) Etre réalisées par des réalisateurs canadiens, ou français, ou nationaux d'un Etat membre de la C.E.E., ou par des résidents permanents au Canada ou en France;

(d) Etre réalisées avec la participation de techniciens et interprètes de nationalité canadienne ou française, ou nationaux d'un Etat membre de la C.E.E., ou résidents permanents au Canada ou en France;

(e) Toutefois, la participation d'interprètes autres que ceux visés au paragraphe (d) peut être admise à titre exceptionnel, compte tenu des exigences du programme et après entente entre les autorités compétentes des deux Parties.

ARTICLE III

La proportion des apports respectifs des coproducteurs des deux pays peut varier de vingt (20) à quatre-vingt (80) pour cent par programme. L'apport du coproducteur minoritaire doit comporter obligatoirement une participation technique et artistique effective.

ARTICLE IV

Les Parties considèrent favorablement la réalisation en coproduction de programmes de qualité internationale entre la France, le Canada et les pays avec lesquels l'un ou l'autre est lié par des accords de coproduction. Les conditions d'admission au régime prévu par le présent Accord de ces programmes devront faire l'objet d'un examen cas par cas. Aucune participation minoritaire dans ces programmes ne peut être inférieure à vingt (20) pour cent du devis.

ARTICLE V

Les parties veillent à la réalisation d'un équilibre global tant en ce qui concerne la participation de personnel créateur, de techniciens et d'interprètes, qu'en ce qui concerne les moyens financiers et techniques des deux pays.

Le Commission mixte prévue à l'article XVI du présent Accord apprécie si cet équilibre a été respecté, et propose, le cas échéant, aux autorités compétentes des deux pays les mesures jugées nécessaires pour rétablir cet équilibre.

ARTICLE VI

Le matériel original de production et de reproduction est déposé au nom des coproducteurs dans un laboratoire choisi par eux d'un commun accord.

ARTICLE VII

Chaque coproduction peut comporter deux versions, l'une en français, l'autre en anglais. Si elle est réalisée seulement en anglais, elle doit obligatoirement faire l'objet d'une version doublée en français. Si elle est réalisée seulement en français, elle peut faire l'objet d'une version anglaise.

Cette opération est réalisée soit au Canada, soit en France. Le choix du pays est effectué d'un commun accord entre les coproducteurs. A défaut d'accord, il relève de la décision du coproducteur majoritaire. En ce cas, le coproducteur minoritaire peut établir librement, mais à ses frais, la version destinée à son propre marché.

ARTICLE VIII

Dans le cadre de la législation et de la réglementation en vigueur, chacune des Parties facilite l'entrée et le séjour temporaire sur son territoire du personnel technique et artistique de l'autre partie. Elles permettent l'admission temporaire et la réexportation du matériel nécessaire à la production de programmes réalisés dans le cadre de l'Accord.

ARTICLE IX

Dans le cas où un programme réalisé en coproduction est exporté vers un pays où les importations de programmes sont contingentées:

(a) le programme est imputé en principe au contingent du pays dont la participation est majoritaire;

(b) dans le cas d'un programme comportant une participation égale des deux pays, le programme est imputé au contingent du pays ayant les meilleures possibilités d'exploitation;

(c) en cas de difficultés, le programme est imputé au contingent du pays dont le réalisateur est ressortissant;

(d) si un pays coproducteur dispose de la libre entrée de ses programmes dans le pays importateur, les programmes réalisés en coproduction, comme les programmes nationaux, bénéficieront de plein droit de cette possibilité.

ARTICLE X

Les programmes réalisés en coproduction sont présentés avec la mention "Canada-France" ou "France-Canada", ainsi que la mention de tous les coproducteurs. Ces mentions figurent sur un carton séparé au générique, dans la publicité et le matériel de promotion des programmes et lors de leur présentation.

ARTICLE XI

A moins que les coproducteurs n'en décident autrement, un programme réalisé en coproduction est présenté, dans le cadre des festivals, comme un apport du coproducteur majoritaire ou, dans le cas de participations financières égales, du coproducteur fournissant le réalisateur.

ARTICLE XII

Les autorités compétentes des deux pays fixent conjointement les règles de procédure de la coproduction en tenant compte de la législation et de la réglementation en vigueur au Canada et en France.

ARTICLE XIII

Les programmes réalisés en coproduction et admis au bénéfice du présent Accord jouissent de plein droit des avantages qui résultent des dispositions relatives aux industries audiovisuelles qui sont en vigueur ou qui pourraient être édictées dans chaque pays.

La réalisation de programmes en coproduction entre les deux pays doit recevoir l'approbation, après consultation des autorités compétentes;

- en France: du Ministre des Relations Extérieures;
- au Canada: du Ministre des Communications ou, s'il l'autorise, de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne ("Téléfilm Canada").

ARTICLE XIV

Lorsqu'une oeuvre cinématographique de longue durée est tirée d'une série de télévision, seul le projet d'oeuvre cinématographique fait l'objet en France, d'un agrément du Centre National de la Cinématographie. Cet agrément détermine les conditions permettant de considérer cette oeuvre audiovisuelle comme une oeuvre cinématographique et d'assurer sa distribution en salle. La part du budget correspondant à l'oeuvre cinématographique est individualisée en pourcentage par rapport au budget global.

ARTICLE XV

L'importation, la distribution et l'exploitation des programmes canadiens en France et des programmes français au Canada ne sont soumises à aucune restriction, sous réserve de la législation et de la réglementation de chacun des deux pays.

ARTICLE XVI

Les autorités compétentes des deux pays examinent les conditions d'application du présent Accord afin de résoudre les difficultés soulevées par sa mise en oeuvre. Elles étudient les modifications souhaitables en vue de développer la coopération audiovisuelle dans l'intérêt commun des deux pays.

Il est institué une Commission mixte chargée de veiller à l'application du présent Accord. Elle se réunit en principe une fois tous les deux ans, alternativement dans chaque pays.

Toutefois, elle pourra être convoquée à la demande de l'une des deux autorités compétentes notamment en cas de modifications importantes soit de la législation soit de la réglementation applicables à la production télévisuelle ou dans le cas où le fonctionnement de l'Accord rencontrerait dans son application des difficultés d'une particulière gravité.

ARTICLE XVII

Le présent Accord entrera en vigueur à la date de sa signature pour une durée de trois ans.

Sauf dénonciation avec un préavis de six mois, il continuera à être en vigueur par tacite reconduction.

Dans ce cas, il pourra être dénoncé à tout moment, cette dénonciation prenant effet six mois après sa notification à l'autre Partie.

Cependant les coproductions entreprises avant la dénonciation continueront de bénéficier des dispositions du présent Accord.

Fait à Paris, le 11 juillet 1983, en double exemplaire, chacun en langue anglaise et française, les textes faisant également foi.

POUR LE GOUVERNEMENT
DU CANADA

Francis FOX

POUR LE GOUVERNEMENT
DE LA REPUBLIQUE FRANCAISE

Georges FILLIOUD

LES PUBLICATIONS DE LA
DIRECTION DES SERVICES AUX ARTISTES
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

1. L'essentiel sur le droit d'auteur, recherche et rédaction Jean Basile, Les Publications du Québec - avril 1982

2. Droit d'auteur: Analyse des pratiques de la Bibliothèque nationale du Québec et des Archives nationales du Québec, par Me Claude Brunet - août 1982

3. Guide du droit d'auteur - à l'usage des services juridiques, par Me Ghislain Roussel, supervisé par Me Michel Paré - septembre 1982

4. Droit d'auteur et politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, par Me Vivianne de Kinder - septembre 1982

5. Reproduction par le gouvernement du Québec d'oeuvre protégées, par Me Michel Paré - octobre 1982

6. Le droit d'auteur, les photographes et les photographies, par Me Ghislain Roussel - novembre 1982

7. Mise en oeuvre d'un système de demande et de délivrance d'autorisation de reproductions d'oeuvres protégées par le droit d'auteur au niveau collégial, par Lin Gingras, Ph. D. - décembre 1982

8. *Bibliographie sur le droit d'auteur: Répertoires de centres gouvernementaux de documentation et de la bibliothèque de Droit de l'université Laval, par Liette Dandurand, bibliotechnicienne - février 1983

9. La câblodistribution et le droit d'auteur - Éléments de réflexion, par Francine Lalonde - avril 1983

*Publication épuisée

10. Analyse financière relative à la mise en oeuvre d'un système de compensation aux artistes exposant dans les musées et centre d'expositions, par Samson, Bélair, Comptables agréés - mai 1983

11. Les oeuvres dérivées, par Pierre Tisseyre - mai 1983

12. La protection des articles de journaux et de revues et la sanction de la contrefaçon de ceux-ci, par Me Hélène Richard - août 1983

13. Le contrôle de la diffusion des oeuvres audiovisuelles du gouvernement du Québec, par Me Claude Brunet - août 1983

14. Le gouvernement du Québec et les droits d'auteurs de la Couronne, par Me Claude Brunet - septembre 1983

15. La situation du travailleur culturel québécois en regard des différentes législations fiscales, par Me André Lareau - septembre 1983

16. A qui s'adresser: Demandes d'autorisations de reproduction et d'exécution ou de représentation publique d'une oeuvre protégée, par Me Ghislain Roussel - réédition 1987

17. Le travailleur culturel et la législation fédérale et québécoise de sécurité sociale, par Me Pierre Issalys, professeur - novembre 1983

18. Le droit d'auteur et l'informatique, par Marcel Garneau et Francesco Arena - février 1984

19. La protection juridique du logiciel: options et stratégies, par Me Jean Goulet - mars 1984

20. Le marché de l'art et l'artiste au Québec, par Francine Couture, Ninon Gauthier, Yves Robillard - avril 1984

21. Les oeuvres musicales et le droit d'auteur, par Me Ghislain Roussel - juin 1984

22. Le statut juridique de l'artiste interprète, par Claude Pichette, avocat - octobre 1984

23. Problématique du statut de l'artiste, (document de travail), Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste mai 1985

24. Le statut des représentations d'oeuvres audiovisuelles pour fins d'enseignement au regard du droit d'auteur, par Me Victor Nabhan, professeur - février 1985 - version révisée août 1985

25. Le droit des étudiants sur leurs travaux et thèses, par Pierre Rodrique - octobre 1985

26. Le statut socioéconomique des musiciens membres de la Guilde des musiciens de Montréal, par Jean-Guy Lacroix et Benoît Lévesque avec la collaboration de Germain Dulac et Richard Terry - octobre 1985

27. Vivre de la musique: conseils pratiques à l'intention des professionnels de la musique, par Claudette Rousseau - février 1986 - Les Publications du Québec

28. Bilan 1981-1986 du Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, par Michel Brûlé - mars 1986

29. Statut, rôle et contrôle étatique des sociétés de gestion collective de droits d'auteur, par Me Ghislain Roussel - mai 1986

30. Les blessures musculo-squelettiques chez les danseurs professionnels au Québec: site, fréquence sévérité et traitements, par Louise Thibodeau - mai 1986

31. Discussion sur la licence obligatoire de reproduction mécanique, par Sylvi Plante - mai 1983 - Version révisée en mai 1986

32. La protection juridique des logiciels en droit américain, par Me Michel Racicot - août 1986

33. Secrets industriels et accès à la technologie américaine dans un contexte de libre-échange entre le Canada et les États-Unis, par Michel Racicot - septembre 1986

34. Le régime syndical des artistes-interprètes pigistes (étude du projet de Loi de l'UDA sur les artistes-interprètes, créateurs et artisans), par André C. Côté - professeur - décembre 1986

35. Le droit d'auteur des auteurs salariés et employés: Étude comparative des législations nationales, par Me Ghislain Roussel - avril 1987

36. Vivre de l'écriture dramatique, conseils pratiques à l'intention des auteurs dramatiques, par François Tisseyre - janvier 1987 Les Publications du Québec

37. Vivre des arts visuels, guide à l'intention des artistes en arts visuels, par Ninon Gauthier - Janvier 1987 - Les Publications du Québec